

Seitsemän yritystä tavoittaa kosketus

Aalto yliopisto

Taiteen laitos

Taiteen maisterin opinnäytetyö

Kevät 2013

Leena lehti

Tekijä Leena lehti

Työn nimi Seitsemän yritystä tavoittaa kosketus

Laitos Taiteen laitos, porin yksikkö

Koulutusohjelma Visuaalinen kulttuuri

Vuosi 2013

Sivumäärä 38

Tiivistelmä

Opinnäytetyön lähtökohtana on tutkia kosketusta, miten sitä voi kuvata, miltä se tuntuu ja minkälaisista näkökulmista sitä voi lähestyä. Lähestyn aihetta katseen, ruumiin ja äitiyden kautta. Tekstissä kietoutuvat yhteen eri teoreetikkojen ajatukset, oma pohdintani ja samanaikaisesti kuvaamani kaitafilmitöiden kohtaukset.

Useimmat tekstin teoreetikoista ovat fenomenologisen perinteen jatkajia. Esittelen lyhyesti Edmund Husserlin fenomenologian perusajatukset. Maurice Blanchot kirjoittaa tekstin ja teoksen pakenemisesta tekijältään. Yhdistän sen hapuilevaan kosketukseen. Maurice Merleau-Ponty on tutkinut maailman lihallisuutta sekä katseen ja kosketuksen yhteyttä. Julia Kristeva on pohtinut sekä äidin rakkautta että äidin ja lapsen välistä kuilua. Jean-Luc Nancy puolestaan kirjoittaa kosketuksesta.

Työssä todetaan, että kosketus on osa katseen ja muistin toimintaa. Kuvan katsominen voi aktivoida myös kosketusmuistia. Kosketus kytkeytyy ruumiimme toimintaan moninaisina vyyhteinä. Äidin ruumis toimii luonnon ja kulttuurin kohtaamispaikkana. Työssä todetaan konkreettisen kosketuksen kuvaamisen olevan helppoa, mutta kosketuksen tunne on henkilökohtainen.

Avainsanat kosketus, kaitafilmi, äiti

Sisällys lue

J ohdanto.....	1
1. Lähestymisiä.....	3
1.1 Fenomenologia.....	3
1.2 Kaitafilmi materiaalina.....	6
2. Älä koske minuun!.....	8
2.1 Peurat.....	8
2.2 Noli me legere.....	9
3. Äitikuasto.....	12
3.1 Ihanat äidit.....	12
3.2 Näkökulmia mamaan.....	13
3.3 Äidin mahdollisuus rakkauteen.....	15
4. Muisto	19
5. Taikina.....	22
5.1 Pullaa.....	22
5.2 Liiallinen kuvien tulva.....	24
6. Etäisyys ja läheisyys.....	25
6.1 Ruumis.....	25
6.2 Katse.....	26
7. Irtaantuminen.....	29
Yhteenveto.....	30
Lähdeluettelo.....	36

Johdanto

Opinnäytetyöni koostuu kirjallisesta osasta ja videosta.

Tutkin kosketusta, katsetta ja fyysistä maailmassa olemista kirjoittamalla ja kuvaamalla. Lähtökohtani on fenomenologinen ja lähestyn aihetta omakohtaisesti oman ruumiini ja erityisesti äitiyden minussa herättämien tuntemusten kautta. Olen kiinnostunut äitien ja lapsien kuvista sekä tavoista miten heitä esitetään. Tekstissäni esittelen lyhyesti muutaman taiteilijan äitiihmissä teoksia. Ihoa pitkin kulkevat muistot ja rakkaus. Mitä pystyn kuvalla kertomaan niistä? En luo äitiydestä pelkkää idylliä vaan jätän näkyviin myös mahdollisia ristiriitoja. Kuvaa ei voi koskea käsin, mutta se voi tuntua koko ruumiissa ja olla hyvinkin fyysinen kokemus. Miten kuvataan asioita, jotka eivät näy?

Teen kirjallista ja kuvallista tutkimusta rinnakkain ja samanaikaisesti. Kuvaamisen kautta kokeilen eri tapoja tavoittaa kosketusta, esittää sitä ja sen merkitystä. Videoteosta varten en tee yksityiskohtaista kuvakäsikirjoitusta, sillä mielestäni avointa kysymystä ei silloin enää ole, vaan yritän vain visualisoida jo valmiiksi ajattelemaani vastausta. Lukemani kirjallisuus ja kuvaaminen kietoutuvat ja vaikuttavat toinen toisiinsa. Lunaan tekstissäni muun muassa Maurice Blanchotin ajatuksia teoksen pakenemisesta, Julia Kristevan pohdintoja äitiydestä ja toisen kohtaamisesta sekä Maurice Merleau-Pontyn ja Jean-Luc Nancyn ajatuksia katseesta, kosketuksesta ja ruumiista. Useimmat siteeraamani teoreetikot ovat fenomenologisen perinteen jatkajia ja luoja. He korostavat ihmisen olevan lihallinen, aistiva olento, jonka olemassaolo todentuu ruumiissa.

Lähtiessäni kuvaamaan ensimmäisiä kohtauksia, en vielä tiennyt mihin suuntaan työ vie mukanaan ja minkälaisia ovat viimeiset kohtaukset. Samalla tapaa teksti on rakentunut kappale kerrallaan lineaarisessa aikajärjestyksessä. Olen keskittynyt kuvaamaan ja kirjoittamaan aina yhtä osaa kerrallaan, välillä tietämättä lainkaan miten seuraavassa kappaleessa lähestyn aihettani.

Videoteos koostuu kohtauksista, joissa käsitellään kosketusta ja sen muistoa. Yhtenäistä tarinaa ei ole ja kokonaisuus muodostuu fragmenteista. Kuvausvaiheessa teoksen

lopullinen muoto oli vielä avoin. Se kiteytyi, kun kuvamateriaali oli kuvattu ja kirjoitusprosessi jo pitkällä. Jätin itselleni taiteellisen vapauden keksiä matkan varrella uusia teemaan liittyviä kuvausaiheita ja jättää joitakin pois. Tekstissä kohtaukset on numeroitu kuvausjärjestyksessä, mutta lopullisessa videoteoksessa ne ovat leikkauksen myötä uudessa järjestyksessä ja osittain sekoittuneet toisiinsa.

Kuvasin teoksen 8mm kaitafilmiin. Pidän sen tavasta toistaa väriä, valoa ja pimeyttä. Erityisesti kaitafilmi on kotiformaatti, joka muistetaan olohuoneeseen rakennetusta perheen yksityisestä elokuvateatterista. Siinä on jotain intiimiä, ei-julkista ja toki myös nostalgista. Itselleni kaitafilmiin liittyy myös tekemisen keveyden tuntu -kamera on oma, pieni ja filmikasetille mahtuu kolme minuuttia. Mikä helpotus tänä loputtoman videokuvan aikana. Sähköinen terävyys katoaa rakeiseen värimassaan ja lisäksi tulevat kuvaportin reunoilla värisevät pölyhiukkaset ja pitkät hoikat naarmut. Rosoinen filmijälki luo helposti illuusion ajan liikkumisesta taaksepäin, jostakin jo tapahtuneesta, historiasta. Toivon aikasiirtymän kääntyvän työssäni vahvuudeksi, kuin rakkaaksi muistoksi, etäännyttämisen sijaan.

Useissa filmin kohtauksissa olen kuvannut omia lapsiani. He ovat vielä niin pieniä, etteivät oikein osaa esiintyä kameralle, vaan esittävät itseään tai yksinkertaisemmin vain ovat itseään. Kuvaukset on tehty dokumentaarisella otteella, eikä lapsia ole varsinaisesti ohjattu, mutta heidät on saatettu tilanteisiin, joissa he toimivat. Kuvaaminen on tehty yksinkertaisesti luonnonvalolla ja käsivaralla omassa kodissa ja lähiympäristössä. Pulla-kohtauksessa pöytään on vain kipattu kasa taikinaa ja katsottu mitä alkaa tapahtua. Palmikon leikkuu -kohtauksessa toiselle lapsista annettiin yksinkertaisesti sakset käteen ja sanottiin, että nyt saa leikata äidin tukkaa. Kun koko letin leikkaaminen osoittautui liian hankalaksi, niin autoin vähän itse saksilla lisää. Omia lapsia kuvatessa heidän läsnäolonsa ja reaktionsa ovat luonnollisia tai paremminkin luottamuksellisia. Pidän tärkeänä, etteivät kohtaukset näytä näytellyiltä vaikka ovatkin järjestettyjä tilanteita. Tämän projektin ideana olivat omakohtaiset kokemukseni, joten oman perheen käyttö tuntui luontevalta. En halunnut heidän esittävän muita kuin itseään ja kuvasin heitä sellaisina, kuin minä heidät näin.

Läpi elämän altistumme erilaisille kosketuksille, joista osa jättää jäljen mieleemme,

muiston iholle. Kosketus voi olla lämmin, hoitava tai mitäänsanomattoman kylmä, poissaoleva ja etäinen. Keho tuntee ja muistaa -tai unohtaa. Entä mistä tietää mikä on harhaa?

1. Lähestymisiä

Kohtaus 1:

Pieni lapsi kompuroi kapealla metsäpolulla korkean lumihangen keskellä. Hän tulee kohti ja haluaa syliin. Nimenomaan syliin. Hän ei jää vierelle seisomaan päästyään riittävän lähelle. Ei ole mitään muuta riittävän lähellä -oloa kuin syli.

Ote muistikirjasta:

Lapsi juoksee kohti.

Ollaan metsässä ja pieni poika seuraa minua. Seuraa loputtomasti. Miten pyyteettä ja riemulla hän tulee luokseni. Miten pyyteettä ja riemulla minä vastaanotan hänet? Miten hivelevää olla kaikkivaltias ja aurinko. Nyt.

Mutta tämä on katoavaa. Yhtä väistämättä kuin tähdet loittonevat toisistaan ja maailma jatkaa laajenemistaan.

1.1 Fenomenologia

Kosketus. Miten voi tutkia sitä miltä jokin asia tuntuu? Miten voi objektiivisesti tutkia sitä miltä itsestä tuntuu? Pitäisikö mieluummin pohtia mitä muuta maailmassa voisi tutkia tai taiteessaan kuvata kuin miltä itsestä tuntuu.

”... modernin tieteen ytimeen oli jäänyt sokea piste: pyrkiessään tarkastelemaan todellisuuden objektiivisia, kokeellisesti todennettavia piirteitä empiiriset tieteet päätyivät rajaamaan todellisuudesta kaiken subjektiivisuuden ulos. Husserlin mukaan tieteet eivät näin kuitenkaan päässeet eroon juuristaan inhimillisessä elämismaailmassa.” (Pulkinen s.26)

Filosofian fenomenologinen suuntaus on kiinnostunut eletystä todellisuudesta, inhimillisestä elämismaailmasta ja sen rakenteista. Valmiin teoreettisen viitekehyksen sijaan fenomenologiassa keskitytään sananmukaisesti ilmiöihin ja on nimenä lähtöisin kreikan kielen sanasta *fainomena*. Juuri Edmund Husserlia (1859-1938) pidetään fenomenologisen liikkeen isänä tai liikkeelle panijana.

Husserlin mukaan fenomenologisessa tutkimuksessa suoritetaan ensin *epokhe* eli sulkeistetaan kaikki ennakko-oletukset, jotka kohdistuvat tutkittavaan objektiin. Tällaisia ovat kaikki ennakkotietomme ja ennakkoasenteemme, jotka ilmiöön liittyvät. Sulkeiden sisään jätetään maailmasta vain se osa, joka kokemuksessa ilmenee. Fenomenologinen *reduktio* on metodi, jossa tietoisuudessa olevan kohteen olemus ymmärretään muuntelemalla sitä ja tarkastelemalla, mikä ilmiössä on välttämätöntä ollakseen juuri kyseinen kohde. Fenomenologi ei reduktion myötä suuntaudu mihinkään korkeampaan tai puhtaampaan konstruoituun todellisuuteen. Pikemminkin kyse on etäisyyden otosta tai askeleesta taaksepäin, jonka myötä näkyviin saadaan nimenomaan se arkinen kokemisen prosessi, joka on jatkuvasti käynnissä mutta joka arkielämässämme on niin lähellä, ettemme huomaa sitä. Husserlin mukaan ihmisen tietoisuus on *intentionaalista*. Sen mukaan tietoisuudella on aina jokin kohde, vaikka sitä ei reaalisesti olisikaan olemassa. Todellisuus avautuu aina jonkinlaisena eli jonkin merkityksen (*noeman*) kautta. Husserl esittää, että reduktion kautta meille avautuu näkymä ”asioihin itseensä” (Pulkkinen s.31-35)

Fenomenologia metodina on ongelmallinen. Miten pelkkien subjektiivisten ilmentymien tarkastelu voisi auttaa meitä ymmärtämään ”asioita itseään”? Onko naiivia ajatella, että meillä olisi mahdollisuus jonkinlaisessa ennakkoluulottomassa reflektiossa tavoittaa kokemuksemme sellaisenaan ja sitten vielä onnistua kielellisesti kuvaamaan sitä nojaamatta käsitteiden sisältämiin merkityssuhteisiin? Fenomenologiaa kritisoidään myös siitä kuinka kääntymisen määritelmällisesti subjektiiviseen ja ainutlaatuiseen elettyyn kokemukseen voisi muodostaa lähtökohdan tieteelliselle tutkimukselle. (Pulkkinen s.27)

Jaana Houessoun väitöskirja *Teoksen synty* käsittelee kuvataiteellisen prosessin sanallistamista ja oman taiteellisen työskentelyn tutkimisen ongelmallisuutta. ”Tiede on perinteisesti nähnyt yksilöiden kokemukset lähinnä otoksen osina, pikkuruisina sirpaleina,

jotka vain suurena joukkona voivat muodostaa yleisiä merkityksiä. ... Itsereflektiivisissä tutkimushankkeissa ei yleensä tavoitella yleistettäviä tuloksia tai aukottomia teorioita. Päinvastoin autoetnografi ajattelee, että tutkimalla yhtä erityistä elämää tai kokemusmaailmaa on mahdollista ymmärtää elämää ylipäänsä.”(Houessou s.83) Tutkijan vaikeutena on rajata mitä hän kertoo ja minkä rajaa pois. Mikä on tärkeää kokonaisuuden kannalta ja mikä ei ja miten erottaa toisistaan se mikä tutkijalle itselleen on tärkeää ja mikä taas avaa lukijan ymmärrystä asiaan. Onhan tekstin oletuksena useimmiten se, että joku sen lukee ja ymmärtää.

Itselleni kuva ja kieli ovat kuin kaksi yhteismitatonta avaruutta, jotka kuitenkin voivat paikoitellen jakaa samaa materiaa. ”Visuaalisesti ja näkymättömästi tapahtuva ei ole suoraan tulkittavissa kielellä. Näkymätön pitäisi muuttua näkyväksi ilman sille luontevasti sopivia keinoja. Kuvan ja kielen yhteismitattomuus vaikeuttaa kuvallisesti tapahtuvasta kirjoittamista. Myös kokemuksen kirjoittaminen aina typistää ja pelkistää elettyä totuutta.” (Houessou s. 86) Kieli saattaa typistää puhujan kokemusta, mutta toisaalta se myös avaa sille joukon uusia kokemuksia lukijan elämästä. Kulkeehan kaikki lukemamme oman tulkintamme ja omien kokemustemme kautta. Tämä lisää rajauksen vaikeutta entisestään: miten itselle joutava ajatusjuonne voikin olla lukijalle se avaavin ja merkittävin. Houessou toteaa, että koskettavan teoksen kohtaamisessa on läsnä sellaista ymmärrystä, jota ei teosta sanallistamalla kokonaan voi välittää. Hän väittää, että taiteellisen prosessin sanallistamisen vaikeus johtuu prosessin kehollisuudesta, sekä taideteoksen avoimesta määrittelemättömyydestä, sen aukollisesta luonteesta. (Houessou s.243)

Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) filosofia jatkaa Husserlin aloittamaa ruumiillisuuden ja havainnon fenomenologiaa. Merleau-Ponty näki fenomenologian mahdollisuutena tutkia elettyä ruumiillista kokemusta joka ranskalaisessa kartesiolaisessa traditiossa oli jäänyt hämäräksi. Hän on pohtinut myös kosketusta. Fenomenologian ydinmetodi, reduktio, on hänelle tarkastelutason vaihdos, joka siirtää tarkastelijan tavanomaisesta maailmasuhteesta ihmettelyyn. Maailma ei lakkaa olemasta joka hetki eletty ympäristömme, johon olemme ruumiillisesti suuntautuneita. Tästä syystä täydellinen reduktio on mahdotonta. Merleau-Pontyn mukaan fenomenologia näyttääkin kuinka tiiviissä suhteessa olemme maailman kanssa. (Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa)

Merleau-Ponty painottaa fenomenologiassaan havaintoa. Havainto on alkuperäinen kokemuksen tyyppi siinä merkityksessä, että inhimillinen tietoisuus on hänen mielestään perustavasti havaitsemista. Käsittämistä, merkityksellisyyttä ja tietoa on ajateltava havainnosta lähtien. Merleau-Pontyn mukaan havainto ei jää ajattelun ja kielellisen kuvauksen tavoittamattomaksi, mutta havaintoa kuvattaessa tietynlaisten ristiriitaisuuksien myöntäminen on väistämätöntä. (Hacklin ym.)

1.2 Kaitafilmi materiaalina

Kaitafilmin ehkä tunnistettavin piirre on sen suttuisuus: rakeisuus, välkkyvä valotus, huono tarkennus, naarmut ja kuvaportin reunoilla heiluvat karvat. Kaikki nuo ovat usein ei-toivottuja ominaisuuksia, virheitä, joista pyritään eroon tehtäessä laadukasta kuvaa. Tuo kaikki ulkoinen rosoisuus muistuttaa katsojaa jatkuvasti siitä, että hän on katsomassa nimenomaan kuvaa. Jos uusi elokuvatekniikka pyrkii luomaan illuusion todellisuudesta, tempaamaan katsojan mukaansa tarinan maailmaan, niin kaitafilmi nakuttaa koko ajan muistutusta: ”hei, katselet vain kuvaa”. Vaan ihmisen mieli se ei toimi näin suoraviivaisesti. Kaitafilmin viehätys piilee tuossa samaisessa suttuisuudessa. Se jättää tilaa katsojalle paikata nuo aukot omassa mielessään. Kuva antaa suuntaa ja mielikuvitus jatkaa matkaa. Kaitafilmillä ei aina erota päähenkilön ilmeitä tai katsetta, vaan hahmon olemus nousee tärkeämmäksi kertojaksi. Tuo suttuisuus korostaa kuvan tunnelmaa ja mennyttä aikaa. Kun tarkkoja yksityiskohtia ei ole katseen analysoitavaksi, niin tärkeämmäksi nousee kuvan tapahtuma ja tunnelma. Kuvan viittaavuus ja suuntaa-antavuus.

Kaitafilmiä kutsutaan nykyään kaikkia alle 35mm filmejä, kuten Super 8, Single-8 (tai normal 8), 9.5mm ja 16mm ja Super 16. Puhekielessä kaitafilmillä kuitenkin tarkoitetaan yleensä 8mm leveitä filmejä. Käyttämäni Super 8 on Kodakin vuonna 1965 julkaisema formaatti. Super 8 on alunperin ollut mykkäfilmi, mutta vuonna 1973 markkinoille tuli äänellinen versio, jossa filmin reunaan oli varattu tilaa äänen magneettiraidalle. Äänikasettien myynti lopetettiin 1997. Kaitafilmiä voidaan pitää menneen ajan jo lähes kuolleena formaattina, mutta pieni harrastajapiiri kuitenkin käyttää sitä edelleen muun muassa musiikkivideoihin ja indie-elokuviin. Kaitafilmi muistetaan parhaiten

kotifilmiformaattina, jolla ikuistettiin lomamatkoja ja perheen tapahtumia. Ennen videonauhureiden tuloa olohuoneisiin pystytettiin kotikutoinen elokuvateatteri valkokankaineen ja filmiprojektoreineen. 8mm:stä ei tietääkseni ole koskaan käytetty Suomessa ammattimaisessa televisio- tai esim. uutistoiminnassa, vaan materiaalina on ollut 16 tai 35mm filmi. Super 8-filmin suuntaamisesta amatööreille kertoo myös sen helppokäyttöisyys: filmi on ladattu valmiiksi muoviselle ja valotiiviille kasetille, jonka voi työntää suoraan kameran sisään. Useimmissa muissa formaateissa filmi pitää ladata itse pimiöolosuhteissa (tai kentällä pimeissä latauspusseissa) kameran vaihdettaville kaseteille. Kasetin pituus on 50 jalkaa eli reilut 3 minuuttia, kun kuvausnopeutena on 8mm:lle tyypillinen 18 kuvaruutua per sekunti.

Kaitafilmmerekkien, eri herkkyyksien ja laatujen valikoima on taas uudelleen kasvanut nettimyynnin ja ehkä pienen retrobuuminkin myötä. Perinteinen Super 8 on kääntöfilmiä eikä negatiivia jolloin se on mahdollista katsoa suoraan projektorilta. Filmiä valmistaa nyt Kodakin lisäksi muutama pikkufirma. Euroopassa filmiä myydään ja kehitetään ainakin saksalaisen Wittner Cinetecin toimesta. Välineitä, kuten kehitysliemiä ja uusia spiraaleja kotikehitykseen on myös tarjolla.

8 mm:n on tietysti mahdollista leikata käsin teippaamalla, mutta yleisempää on sen siirtäminen digitaaliseen muotoon. Siirtotapoja on useita. Työläin ja halvin tapa on projisoida filmi projektorilla kankaalle ja kuvata se siitä itse videokameralla. Tällöin ongelmaksi koituvat usein filmin videota suurempi valodynamiikka, kuvasuhteen vääristyminen, värien vääristyminen (erityisesti keltainen tai magenta), kuvanopeuden erilaisuuden aiheuttama kuvan välkkyminen ja videokameran liian heikko valoteho projektoriin nähden. Filmisiirron voi tilata myös yrityksiltä, jotka joko kuvaavat filmin suoraan projektorin kuvaportilta tai skannaavat sen filmiskannerilla. Viimeinen on selkeästi laadukkain ja kallein vaihtoehto. Tähän asti olen siirtänyt kaikki kuvaamani kaitafilmit itse projisoimalla ne seinälle. Oman siirtoni ongelmaksi koen kuvan kaitafilmmäisyyden muuttumisen helposti oudoksi ja tunnistamattomaksi. Värisävyt jäävät liian kylmiksi ja mustan ja valkoisen päät katoavat liikaa. Filmin pehmeys ja rakeisuus jäävät taka-alalle ja niiden sijaan nousee efektimäinen videokuva. Kaitafilmin aistillisuus on poissa ja tilalle tulevat videon sähköinen kuva, tilattomuus, etäisyydettömyys ja kohtaamattomuus.

2. Älä koske minuun!

Kohtaus 2:

Poukkoillen pakeneva merkitys, ajatus, tunne, kosketus: kuin pakeneva peuralauma pellolla. Katoavat metsään.

Koitan väkisin miettiä, miltä kosketus näyttää. Yritän lukea filosofi Jean-Luc Nancyn (syntynyt 1940) kirjaa *Noli me tangere* (Älä koske minuun) ja aina kun luulen saavani juonesta kiinni, niin se karkaa minulta. Ymmärrän, etten oikeasti ymmärrä. Filosofian käsitteet ovat kuin peuralauma pellolla. Kun ne huomaa, ne tuijottavat takaisin ja kun yritän lähestyä, niin ne katoavat jonnekin metsän pöpelikköön tavoittamattomiin.

2.1 Peurat

Kuvaan peuroja, jotka katsovat kameraa ja kuvaajaa. Jotkut jatkavat vielä hetken syömistään, mutta nostavat taas päänsä ja lähtevät sitten juoksemaan poispäin metsän piiloon. Toiset nopeammin, toiset verkkaisemmin. Ensin kuvaan sitä, kun yritän koskea eläimiä, mutta se ei onnistu, sillä heti kun lähestyn ne pakenevat. Jään siis paikoilleni ja eläimet pakenevat vasta tuokion kuluttua.

Peurat eivät halua tulla kosketetuiksi. Kyse on vain elossasäilymisen vaistosta. Siitä, ettei pidä päästää petoja tai yleensäkin mitään vierasta tai epäilyttävää liian lähelle itseä. Vieras on pelottavaa ja outoa ja sen lähelle päästämiseen liittyy aina riski itsen tuhoutumisesta. Emmehän me anna yleensä vieraiden ihmisten koskettaa itseämme. Suomessa ei ole tapana antaa poskisuudelmia ventovieraille ihmisille. Itse olen aina tuntenut jonkinasteista vaivautuneisuutta ja jähmettymistä, kun vähänkin vieraampi ihminen haluaa halata tervehtiessään. On epämukavaa kun vieraat ihmiset tulevat liian lähelle. Keitä me päästämme käden mittaa lähemmäs itseämme?

Mitä on tuo eläimen koskemattomuus, mikä ei päästä lähelle? Tuo outo eläinten mykkä toiseus? Eläin ei puhu meidän kieltämme, vaan omallaan; äänneillä, eleillä, katseella, olemuksellaan. Peura katsoo minua. Sillä on eläimen katse. Se vakuuttaa, että minua katsoo tajunnallinen, ehkä ajatteleva, takuulla tunteva, olio. Peuralla on inhimillinen katse.

Peuralla on epäinhimillinen katse. Mitä eroa näillä on? Mihin piirretään raja inhimillisen ja epäinhimillisen välillä? Saako vain ihminen olla molempia? ”Kristillisessä kulttuurissa ihminen ja eläin on perinteisesti nähty vastakohtina toisilleen. Ihminen on luomakunnan kruunu, eläimet on luotu hänen palvelijoikseen ja ravinnokseen. Kristillinen teologia ja kirkko ovat vuosituhansia opettaneet, että eläimellä ei ole sielua. Mekanistisen maailmanmallin kehittänyt ranskalainen filosofi Rene Descartes (1596-1650) päätteli, että eläin on sieluton kone. Tämä käsitys luutui vuosisadoiksi länsimaiseen tieteelliseen ajatteluun.” (Haavikko s.14-15)

2.2 Noli me legere

Peurojen ja filosofian lisäksi myös teksti voi olla pakenevaa. Maurice Blanchot (1907-2003) mukaan teos (taideteos tai kirjallinen teos) on aina yksinäinen. Teoksen kirjoittava henkilö pannaan syrjään ja sen kirjoittanut henkilö ajetaan pois. Kirjoittaja ei aina edes tiedä, että hänet on ajettu pois. Ennen kaikkea teos vain *on*, eikä se sano mitään muuta. Teos ei ole valmis, eikä keskeneräinen -sillä se vaan on ja kirjailija tavallaan kuolee heti kun teos on valmis. (Blanchot s.19-21)

Blanchot kirjoittaa, että teos sanoo tekijälleen tylästi: Noli me legere eli älä lue minua. Teos pysyy kirjoittajalleen salaisuutena, sillä hän on siitä irrallaan. Teos voi olla väistelevä ja silti välitön kokemus. ”Kirjailija ei voi oleskella teoksen luona: hän voi vain kirjoittaa sen ja kirjoitettuaan havaita, kuinka hänet etäännyttävä tyly *Noli me legere* lähestyy, syrjäyttää hänet tai pakottaa hänet palaamaan sille ”syrjälle”, jolta käsin hän alkajaisiksi kykeni kuulemaan asian, joka hänen oli kirjoitettava. Tällä tavalla kirjailija huomaa olevansa uudestaan ikään kuin tehtävänsä alussa ja tunnistaa jälleen sen ulkopuolen naapuruuden ja harhailevan läheisyyden, johon hän ei ole voinut jäädä asumaan.” (Blanchot s. 21)

Kaitafilmitökseni pakenee minua. En oikein saa kiinni mitä olen tekemässä ja keskeneräisyyden sietäminen on vaikeaa. Samanaikaisesti teksti karkaa moneen suuntaan. Filosofia on hapuilua ja tavoittelua. Kirjoitus on hapuilua ja tavoittelua. Ainoastaan kuvaaminen on helppoa, mutta silti hapuilua ja tavoittelua.

Kosketus on hapuilua ja tavoittelua.

Kirjoittajalla on tarve ymmärtää tekemäänsä teosta ja itseään. Pakonomainen tarve selittää tekemisiään, sen sijaan, että antaisi asioiden virrata lävitseen. Pakonomainen tarve ymmärtää hämääviä puheita, kun ne voisi vain ilmaista.

”Tuhansin silmin katsoo eläimet

avoimeen. Meillä vain on silmät

kuin nurinpäin...”

siteeraa Blanchot runoilija Rilkeä. Blanchot tulkitsee, että kyse on oman itsen ympärille sulkeutuneesta tietoisuudesta, jota kuvat vainoavat. Hänen mielestään eläin on siellä minne se katsoo, sen katse ei heijasta sitä itseään eikä asiaa, vaan avautuu kohti asiaa. (Blanchot s.113) Mitä on tuo avautuminen, tuo sanoinkuvaamattoman avoin vapaus? Mitä me emme näe? Nancykin puhuu avoimen kosketuksesta. Onko tietoisuus itsestä pilannut yhteytemme avoimeen, maailman virtaan, ehkä omaan kehoommekin. Tietoisuusko on suurin rangaistuksemme, se sama joka estää meitä palaamasta paratiisiin. Tietoisuusko kadotti yhteytemme olemassaoloon, omaan ja maailman lihaan? (Merleau-Ponty on kirjoittanut ruumiin ja maailman olevan samaa lihaa.)

”...jo pienen lapsen

käännämme katselemaan taaksepäin,

ei avonaiseen, joka eläimessä

niin syvää on ...”

(Blanchot s.115, siteeraus Rilken runosta)

(Blanchot käyttää sanaa tietoisuus, mutta tulkitson sen tarkoittavan oikeastaan päinvastaista kuin mitä monissa teologisissa teksteissä ja esimerkiksi buddhalaisuudessa tarkoitetaan samalla sanalla. Buddhalaisuuden tietoisuus on nimenomaan mielen tyhjentämistä turhasta, meitä maailmaan ja jumaluuteen yhdistymistä estävien ajatusten, tekojen ja tunteiden

luopumisesta.)

Nancy pohtii kirjassaan *Noli me tangere* Johanneksen evankeliumissa kerrottua tarinaa siitä, kun Jeesus oli noussut haudastaan ja ilmestyi Maria Magdalenalle sanoen tälle ”Älä koske minuun” [Joh.20:17] . Jeesus ei kuitenkaan ollut aiemmin kieltänyt koskemasta itseensä, eikä koskeminen ole muutenkaan erityisen kiellettyä kristinuskossa (ehtoollisellakin kuvainnollisesti syödään Jeesuksen ruumista ja juodaan verta). Koskemiskielto liittyykin eräänlaiseen välitilaan, jolloin Jeesus ei ollut enää tavallinen maan päällä elävä ruumis, eikä liioin vielä siirtynyt täysin Isän luo taivaaseen. (Nancy 2008) Tämä kohta herättää minussa ajatuksia aistien omasta maailmasta, niiden rajallisuudesta ja sekoittumisesta. Kuulo poimii vain tietyt taajuudet kaikesta äänimaailmasta, näköaisti tavoittaa vain tietyt värien värähtelyt, mutta kyvyn lisäksi pitää olla tahto tai halu nähdä asioita. Jeesus ilmestyi vain muutamille henkilöille, ehkä näillä oli halu ja tarve nähdä hänet. Näkeminen ja kosketus ovat kytköksissä. Kosketuksella on vahvempi todistusvoima kuin katseella silloin kun emme voi uskoa silmiämme. Magdalena olisi koskettamalla halunnut varmistua Jeesuksen olemassaolosta. Me voimme koskemalla tavoittaa lähes kaiken minkä näemme, mutta emme valoa. Valo on näkemisen edellytys, mutta täysin käden tavoittamattomissa, jos ei ota lukuun auringon valon lämmittämiä pintoja. Valo tulvii ikkunoista ja sukeltaa sisään kameran linssin pienestä rakosesta. Se pystyy pienellä säteellään tuomaan hetken maailman virtaa laatikkoon. Valo piirtää tuon kosketeltavan fyysisen maailman pelkäksi kuvaksi. Kuva on valon kosketusta. Roland Barthes (1915-1980) (s.87) muotoilee asian näin: ”Jonkinlainen napanuora liittää valokuvatun esineen ruumiin minun katseeseeni: valo, vaikkakin käteen tuntumaton, on tässä ruumiillinen väline, kuin jonkunlainen valokuvatun kanssa jakamani iho”. Tuo valon kosketus takaa valokuvallisen totuuden. Valokuva on aina kytköksissä todelliseen fyysiseen maailmaan. Valokuva on sidottu kohteeseensa eikä sitä olisi edes olemassa ilman kohdetta. Valokuvasta tulee todiste kohteensa olemassaolosta, vaikkei se todista kuin hetken, valon ja pimeyden olemassaolon. Barthes on etsinyt valokuvan syvintä olemusta eli *noemaa* ja todennut, ettei kuvaa ole ilman kohdettaan, jotakin tai jotakuta. Hänen mielestään näitä valokuvan kahta tasoa ei voi erottaa toisistaan tuhoamatta niitä molempia. Valokuva on kuin ikkuna ja maisema, dualistinen kuin hyvä ja paha, tai halu ja sen kohde. (Barthes s.12)

3. Äitikuvasto

Kohtaus 3:

Äidit imettävät vauvojaan. Yksi on ulkona ponitarhan laidalla, toinen olohuoneen sohvilla, kolmas autossa, neljäs keittiössä, jossa tauluTV:ssä pyörivät formula-ajot, viidennen vauva syö tuttipulloa sisarusten ympäröimänä jne.

3.1 Ihanat äidit

Akseli Gallen-Kallelan *Madonna* (1891), Helene Schjerfbeckin *Äiti ja lapsi* (1886), Albert Edelfeltin *Jouluaamu* (1888), Martti Ranttilan *Äiti ja lapsi* (1930), Hildegard Thorellin *Modersglädje* (1894), Carl Larssonin lukuisat äitikuvat jne. Näissä maalauksissa äidit syleilevät lapsiaan. Ovat kunnollisia naisia, jotka lempein silmin katsovat lastaan ja pitelevät näitä hellin käsin rinnallaan. Heissä on jotain samaa hartautta kuin Jeesuksen äiti -ikoneissa. Vanhempi maalaustaide tulvii samankaltaisia kuvia äideistä ja lapsista, joissa suurin onni on läsnä.

Elin Danielson-Gambogin öljyvärimaalauksessa *Äiti* (1893) nainen istuu tukka nutturalla sängyn laidalla. Valo tulvii takaa ikkunasta ja piirtää äidin pehmoisen olemuksen. Vauva on hellästi käsivarsilla imemässä rintaa ja äiti katsoo häntä. Vauvan kehossa näkyvät kauniisti sijattujen peittojen ja lakanoiden pitsireunat. Tunnelma on rauhallinen, hiljainen ja läheinen.

Haluan kuvata tuon ikiaikaisen äidin ja lapsen välisen kosketuksen. Haluan kuvata itseni samassa asetelmassa: makuuhuoneen rauhassa, ihanassa läheisessä hetkessä kahden vauvani kanssa. En vain koskaan tavoita maalauksen tunnelmaa. Aina jokin särkee sen. Vauva ei syö, makuuhuone on kaaos, valo ei tulvi, eikä kehossa ole pitsilakanoita vaan rojua -eihän vauva edes suostu menemään siihen.

Kuvaan kaitafilmiä idyllisten äitimaalausten innoittamana sarjaa, jossa äidit imettävät lapsiaan. Todellisuus vain tuo mukanaan pienen särön -ainakin luulen niin. Äidit, lapset ja paikat ovat sellaisina kun ne siinä hetkessä näyttäytyvät. En halua, että hiuksia kammataan, vaatteita valitaan tai taustoja siivotaan kuvien takia. Pyydän äitejä itse valitsemaan paikan,

jossa he vauvaansa syöttävät. Kuvissa on läsnä läheisyys ja rakkaus tai sitten pelkkä arjen suoritus.

3.2 Näkökulmia mamaan

Taiteen kentällä yhtenä äitiyden lähestymistapana on ollut syntymän kivun ja ruumiillisuuden esittäminen. Minna Havukainen on kuvannut mielenkiintoisen valokuvasarjan juuri synnyttäneistä äideistä sairaalaosastolla. Naiset on kuvattu muotokuvamaisesti yksiväristä seinää vasten ja he useimmiten katsovat kohti kameraa. Kasvot ovat monilla tyynet, mutta keho on selvästi käynyt läpi suuren muutoksen – näkyy maidon tahrimia vaaleanpunaisia sairaalatakkeja, löysää ihoa, ratkeamia, turvonneita rintoja ja vaippa-alushousuja. Näytetään jotain, mitä ei yleensä julkisesti näytetä, jotain intiimiä, joka rikkoo ihanaa äitimyyttä ja joka toisaalta osaltaan solahtaa osaksi sitä. Äidit seisovat haavoittuneina, mutta ylpeinä kuin voittoisat sotilaat, mutta tuhoamisen sijaan ovat tuoneet maailmaan uusia ihmisiä.

Havukainen on kuvannut äidit eräänlaisessa välitilassa, jossa jokin on muuttunut peruuttamattomasti -on syntynyt äiti ja lapsi. Sairaala on kuin synnytystehdas. Uusi elämä ei ole vielä varsinaisesti alkanut, se alkaa vasta kotona. On tapahtunut jotain, joka on samaan aikaan niin kauhean rumaa ja kauhean kaunista. (Havukainen)

Fanni Niemi-Junkolan videoteoksessa *Odotus* (2002) kipu ja hengitys esitetään loputtomana mielentilana. Kuvassa nainen hengittää maskilla ja huojuu seisaallaan kivuliaana -ikäänkuin transsiin vaipuneena. Aika ja paikka menettävät merkityksensä, on vain oma hengittävä keho.

Näissä töissä naisten fyysisyys korostuu. Ne ovat eräänlaisia ylistyksiä kärsivälle, mutta niin hienolle keholle. Kuvissa liikutaan hyvin intiimillä ja yksityisellä alueella johon ei tavallisesti ole pääsyä katsomaan kuin aivan läheisimmillä. Ja kuitenkin tuo hyvin yksityinen kokemus on jollain tasolla jaettavissa. Tunnistan välittömästi kuvien naisten mielen- ja kehontilan. Tai ehkä heijastan siihen vain omia muistojani, ruumiini muistoja tästä elämästä. Ehkä kuvat herättävät minussa juuri niitä Laura U. Marksinkin kuvailemia aistimuistoja.

Laura U. Marksinkin mukaan monet filmit ja videot tavoittelevat aistimuistoa. Elokuvan merkitys muodostuu ruumiissa, eikä merkkien tasolla. Hän pohtii mitä silloin tapahtuu kun elokuva tuntuu ja koskettaa katsojaa. Jonkin kuvan katsominen aktivoi muistikuvia hajusta, kosketuksesta tai muusta sellaisesta ennemminkin kuin että se aktivoisi muistoa jostakin nähdystä. (Marks s.127)

Marks painottaa kosketusaistin merkitystä muistojen luojana pelkän katseen sijaan. Muisti toimii kaikkien aistien avulla, ja vaikka elokuva käyttää suoraan hyödykseen vain kahta aistia -näköä ja kuuloa- se aktivoi silti muistoja, jotka ovat muodostuneet kaikkien aistien yhteistyönä. Hänen mielestään elokuva voi välittää erityisesti kulttuurin sisäisiä kokemuksia, jotka eivät välity kuvasta pelkästään katsomalla. Kuva voi siis välittää kokemuksia, jotka eivät siinä suoraan näy. (Marks)

Ja minä mietin miten vaikeaa tieteellisillä teorioilla ja metodeilla on todistaa niinkin itsestäänselvä tapahtuma, että hyvä kuva koskettaa ja liikuttaa katsojaa. Voidaan pohtia loputtomiin kuvan koskettamisen mekanismeja, mutta ei ehkä ole kovin mielekästä tehdä sitä kovin yleisellä tasolla, irrallaan jostakin tietystä kuvasta. Mikä kuvassa liikuttaa? Mielestäni se on jokin inhimillinen tunne, ilo tai suru, joka kuvasta välittyy. Ja tuo ilo tai suru tai riemu tai tyhjyyden tunne pakenee loputtomasti tutkijoiden tarkkoja määrittelyjä.

Minna Suoniemi käsittelee äitimyyttiä teoksessaan *Lullaby* (2012). Videolla äiti makaa selällään ja lapsi tutkii sormillaan hänen suutaan ja silmiään. Kun äiti avaa suunsa kuuluu murinaa ja äidin vampyyrihampaat paljastuvat. Teos on esitetty Helsingin kaupungintalon naisten vessassa ja se aiheutti yleisössä pahennusta niin, että työtä pyydettiin poistamaan ja sitä yritettiin useaan otteeseen sabotoida ottamalla johdot seinästä. Teoksen esittelytekstissä Suoniemi kertoo, että lapsi ei pelkää, vaikka äiti olisikin peto (<http://www.minnasuoniemi.com/lullaby.html>). Video saa ajattelemaan, miten lojaaleja lapset ovat äidilleen. Miten äiti pysyy pienelle lapselle jumalan kaltaisena turvallisena olentona, vaikka olisi minkälainen muriseva vampyyri. Miten ansaitsematonta on tuo kaikki luottamus. Lapselle kelpaa kaikki, hänhän ei edes tiedä muusta. Ja kuitenkin videolle on kuvattu vain äidin ja lapsen harmiton leikki.



3. Stillkuva Minna Suoniemen videosta *Lullaby*

Kaupunkilehti Metro uutisoi, että Suoniemen ”Taideteosta syytetään saatananpalvonnasta” (Metro 16.8.2012). Juttu kirvoitti 109 kommenttia (28.8.2012) Metron keskustelupalstalle teoksen puolesta ja vastaan. Mielestäni mielenkiintoista on, että teokseen liitettiin uskonnollisia teemoja, kuten saatananpalvontaa. Äitiä ei haluta liittää pahaan eikä väkivaltaan. Se koetaan kammottavana ja ahdistavana. Se kertoo yhteiskunnan ihanteista, joskaan ei todellisuudesta. Paha äiti on saatanasta. Lisäksi taideteoksen sijoittaminen julkiseen vessaan tuntuu häiritsevän osaa kommentoijista.

”Oikeasti pöyristyttävä teos paikassa, missä alapään asioita hoidetaan. Onko huusi sopiva paikka vauvakuville. Tulee ikävät asiat mieleen. Kaikenlainen sadismi.” Nimimerkki Rahani hukattu.

”...On kirkon edun mukaista kertoa oikeudenmukaisesta tuomiosta ja tilinteonpäivästä, jolloin murhamiehet ja väärintekijät saavat tuomionsa. Pahuus ja itsekeskeisyys ovat saatanallisia. Ei siihen aivopesua tarvita, mutta miten lohdutat ihmistä , jota torahampaat ovat purreet?” Nimimerkki Mami.

(Lainaukset Metron nettikeskustelupalstalta

http://metro.fi/paakaupunkiseutu/uutiset/taideteosta_syytetaan_saatananpalvonnaksi/)

3.3 Äidin mahdollisuus rakkauteen

Riitta Konttinen toteaa ohimennen kirjoituksessaan Alastomia, puettuja ja naamioituja, että tutkimuksen kentällä on puhuttu lähes loputtomiin naisen ruumiista ja ruumiillisuudesta,

mutta paljon vähemmän mielestä, sielusta, hengestä tai ajatuksista. Olenko minä toistamassa tätä samaa totuttua kaavaa kuvaamalla naisten ruumiita ja korostamalla kuvan fyysisyyttä? Mietin miksi tuo pari -ruumis ja mieli- asetetaan niin mielellään toisilleen vastakkaisiksi lähestymistavoiksi. Kuinka ruumis ajattelee?

Ote muistikirjasta:

Olen maitoa tursuava tissi.

Jo vauvan näkeminen -kenen tahansa vauvan näkeminen- saa rinnat pakottamaan. Yhtä tahattomasti kuin kyyneleet kohoavat silmiin, nousee maito rintoihin. Kuin niillä olisi oma tahto. Vai minun tahtoni? Vai geenien tahto tai määräys?

Miten tuo pieni lapsi voi komentaa minun kehoani, ruumistani toimimaan näin. Kuka täällä enää määrää minusta?

Tämä tilanne ei pysy hallinnassa.

Filmillä näkyy äitejä syöttämässä lapsiaan. Isät on rajattu pois, sillä haluan keskittyä nyt äidin rakkauteen, äidin keholliseen rakkauteen lasta kohtaan; syliin, maidon tuottamiseen ja imettämiseen. Pieni vauvahan elää kosketuksesta, kun muut aistit ovat vasta heräämässä. Kaikessa arkisuudessaan lapsen imettäminen on kuin pyhä toimitus, joka saa ihmiset hiljenemään, kääntämään katseensa pois, aivan kuin eivät tohtisi katsoa tuota läheisyyttä (tai äidin rinnan mahdollista vilahdusta) ja hymyilemään kuin oman hyväksyntänsä antaen. Äiti ja imevä lapsi ovat jonkinlaisessa hetkellisessä välitilassa -napanuora on jo poikki, mutta äidin ruumis ruokkii yhä lapsen.

Julia Kristeva (syntynyt 1941) on kirjoittanut paljon naisista, äitiydestä ja äidin rakkaudesta. Hänen mielestään nykypäivän yhteiskunnassa äitiyttä käsitellään liikaa vain biologisista ja sosiaalisista näkökulmista ja olemme unohtaneet äitiyden monimutkaisuuden diskurssin. Meidän ei tulisi unohtaa äitiyden intohimon ja kärsimyksen (motherhood passion), raskauden aikaisen hulluuden ja ylevyyden merkitystä. (Kristeva 2005)

Äidin ja lapsen syntymiseen ja kasvamiseen liittyy niin paljon mielipiteitä, jännitteitä ja ristiriitoja, että tuntuu vaikealta sanoa aiheesta mitään, mitä ei heti joku jyräisi. ”Vaikka

naisesta ei voikaan sanoa, mitä hän on (vaarantamatta hänen erilaisuuttaan), ehkä *äidistä* voi. Onhan äitiys ainoa 'toisen sukupuolen' tehtävä, jonka olemassaolo voidaan varmasti myöntää. Myös tämä johtaa paradoksiin: elämme ennen kaikkea yhteiskunnassa, jossa *pyhänä pidetty* naisellisuuden kuvaus (uskonnollinen tai maallinen) on sulautunut äitiyteen. Lähemmässä tarkastelussa äitiys kuitenkin on kadonneesta mantereesta luotu *kuvitelma...*” (Kristeva 1993 s.137)

Raskaus on radikaali kokemus, sillä sen aikana ruumis kahdentuu ja läsnä ovat samanaikaisesti, mutta kuitenkin erillään minä ja toinen, luonto ja tietoisuus, fysiologia ja sana. Lapsen syntymä taas johdattaa äidin harvinaisen kokemuksen labyrintteihin: rakkauteen toista kohtaan. (Kristeva 1993 s.180) Äidin ja lapsen välinen kosketus on siis kovin monitasoista. Äidin ruumis toimii kuin rajakiistojen näyttämönä, jossa lopulta on kyse elämästä ja kuolemasta. Sisä- ja ulkopuoli tuntuvat menevän moninkertaisesti sekaisin, kun äidissä yhdistyvät itse ja muukalainen, samanaikaisesti tuttu ja tuntematon. Ihmislajin lisääntyminen pyörii kulttuurin ja luonnon rajamailla.

Äitiys on samanaikaista intohimoa ja kärsimystä. Se on samanaikaisesti helppoa, ristiriitaista ja monimutkaista. Miksi ajatus siitä, että äiti tuntee intohimoa lapsiaan, eikä yksin rakastajaansa kohtaan tuntuu lähes radikaalilta, jotenkin oudolta. (Kyse on kuitenkin täysin eri asiasta kuin insesti.) Ketä tuo ajatus uhkaa? Ehkä kyse on naisen ja miehen ruumiillisuuden ja lihallisuuden kokemuksen erilaisuudesta. ”Mittaamaton, paikallistamaton äidin ruumis. ...Nainen ei ole paimentolainen, eikä miehinen ruumis, joka tuntee lihallisuutensa vain eroottisessa intohimossa. Äiti on jatkuva osittuminen, itsensä lihan jakautuminen.” (Kristeva 1993 s.154) Äidin hulluus on pelottavaa ja jo sanana se muistuttaa ajoista, jolloin naisia alistettiin diagnosoimalla heidät hysteerisiksi. Ehkä naiset itsekin kammoksuvat edelleen tuota hysteerikon leimaa.

On mysteeri, miten lapsesta muodostuu uusi ihminen, toinen, en enää minä. Ensimmäinen lapsi on osa äidin kehoa. He jakavat yhteisen verenkierron, mutta jo varhain on jako äidillekin todellista: vauva potkii. Sisällä kasvaa muukalainen. Kristeva kirjoittaa muukalaisen asuvan itsessään. Hän pohtii voiko toisen hyväksyä radikaalisti erilaisena pelkäämättä oman identiteettinsä menetystä? Minää ei ole ilman muukalaista, muukalaista ei ole ilman minää. (Kristeva 1992) Nainenhan on perinteisesti itse ollut miehiin nähden toinen ja

Kristeva näkee lapsen saamisen naisen suurena mahdollisuutena rakkauteen. Kun nainen on kasvattanut kehossaan toisen, muukalaisen, joka kuitenkin on osa itseä, on hänellä mahdollisuus todelliseen rakkauteen muita kohtaan. Tuo rakkaus opettaa kohtaamaan ja koskemaan toista. Omia tuntemuksiaan Kristeva jakaa silti myös näin: ”Seuraavaksi avautuu toinen kuilu, kuilu ruumiin ja sen välillä, joka oli tuon ruumiin sisäpuoli: äidin ja lapsen välillä. Mikä yhteys minulla on, tai yksinkertaisemmin minun ruumiillani, tuohon sisäpuoliseen poimu-oksakseen, joka napanuoran katkettua on saavuttamaton toinen? Minun ruumiini ja...hän. Ei mitään yhteyttä. Ei mitään nähtävää. ...auttamattomasti toinen.” (Kristeva 1993 s.154-155)

Kristeva pitää naisen hedelmällisyyttä ja raskautta eräänlaisena pyhyiden pyhäkkönä, johon kytkeytyy monenlaisia uskonnollisia tuntemuksia. Nykypäivän uskonnollisuus on siirtynyt päiden yläpuolelta kohtuihin. (Kristeva 2005) Kristevan artikkeli Stabat Mater käsittelee äidin kahtia jakautumista ja sisä- ja ulkopuolen välistä ristiriitaa. Itse teksti muodostuu rinnakkaisista sarakkeista, joissa toisessa Kristeva kuvailee omia sisäisiä tuntemuksiaan äitiydestä ja lapsestaan ja toisessa hän avaa kristinuskon luomaa äitimyyttä Neitsyt Mariasta. Neitsyt Mariasta tehtiin pikkuhiljaa pyhä olento, jolta vietiin inhimillisyys: hän sai lapsen neitsyenä ja välttyi kuolemalta, kun katolinen kirkko määräsi dogmin, että Maria siirtyy suoraan taivaaseen. ”Sillä siellä, missä on kuolemaa, on myös parittelua ja siellä, missä ei ole kuolemaa, ei myöskään ole parittelua” sanoi Johannes Krysostomos. (Kristeva 1993 s.142) Äidillisen libidon järjestäminen saavuttaa huippunsa kuoleman teemassa. ”*Mater dolorosa* ei tunne muita miehisiä ruumiita kuin kuolleen poikansa, ja hänen ainoa tunnekuohunsa (joka keskeyttää äkkiä imettävien madonnien hieman poissaolevan lempeän tyyneyden) on kyynelten paatos elottoman ruumiin yllä” (Kristeva 1993 s.151) Neitsyt Marian myytti on ohjannut vahvasti länsimaisen yhteiskunnan mielikuvaa naisesta. Rakastavasta, lempeästä, lastensa vuoksi uhrautuvasta äidistä on tullut naisihanne. Oikeastaan nainen on täysi vasta äitinä, siihen saakka hän on himon kohteena oleva neitsyt. On vaikea sanoa paljonko myytit vaikuttavat suoraan tämän päivän ajatteluun, mutta pinnan alaisina virtoina ne kulkevat yhä. Tästä esimerkkinä Suoniemen videoteoksen saama vastaanotto. Keskustelu kääntyi nopeasti uskonnollisiin teemoihin, kuten saatananpalvontaan ja äidin sopimattomaan olemukseen.

4. Muisto

Sally Mann on kuvannut lapsiaan arkipäiväisissä tilanteissa, mutta onnistuen tavoittamaan ohikulkevan hetken taian. Hänen mielestään kuvat ovat tavallisia asioita, jotka jokainen äiti on nähnyt- märkiä petejä, verisiä neniä ja karkkitupakoita. Niissä on kuitenkin läsnä myös menettämisen pelko ja kuolema. Ne ovat kuvia kauneudesta, jossa on surun häivä.

Tiedämme, että asioista ja ihmisistä, jotka ovat meille läheisimpiä ja joista pidämme tiukimmin kiinni, on myös aikanaan pakko päästää irti. Mann on kuvannut myös lahoavia ruumiita, jotka on viety tutkimusaseman alueelle luontoon. Pala palalta ruumiit muuttuvat maaksi. Mannin kuvaustekniikka ja vedostustapa on vanha ja hänen uudempi tuotantonsa on tekniseltä tarkkuudeltaan yhä maalailevampaa ja suuntaa antavampaa. (Mann, 2010 *The Flesh And The Spirit* ja 1992 *Immediate Family*)

Kuviin liittyy aina vahvasti aika -mennyt aika. Valokuva tallentaa hetken, joka on jo mennyt, ehkä jo unohtunut ja joka ei koskaan enää palaa. Valokuvassa konkretisoituu muistomme jostakin ihmisestä, läheisestä, tuttavasta. Se palauttaa mieleemme katseita, hymyjä ja ilmeitä, jotka luulimme jo menettäneemme. Muistot ja ajan katoavuus tuntuu korostuvan kuvissa, joissa on lapsia. Lapset tietysti muuttuvat nopeasti, eivätkä näytä enää samalta edes parin kuukauden kuluttua, mutta jotenkin ne muistuttavat myös omasta kuolevaisuudesta. Kaikilla on lapsuusmuistoja, joita ei voi enää muuttaa. Se aika on eletty, se on mennyt, mutta lapsilla se on tässä ja nyt. Minun valintani muodostavat ja mahdollistavat jonkun toisen muistot, mutta ihminen muistaa mitä haluaa. Sisaruksetkin saattavat muistaa saman lapsuustapahtuman aivan eri tavalla, oman persoonansa ja kokemansa mukaan. Muistotkin muuttavat muotoaan; osa hiutuu ja katoaa ja toisiin muodostuu uusia päällekkäisiä tarinoita. Muistot ovat aina totta. Muistot eivät ole koskaan totuus.

Kuvalla voi ajatella olevan kaksi aikaa. Toisaalta se ikuistaa nykyhetken, (joka tosin samassa hetkessä on jo mennyt). Kuva tekee historiaa tästä hetkestä, tilanteesta tai ihmisestä, joka todistetusti on joskus ollut olemassa. Toisaalta kuva jää elämään omaa aikaansa. Se on kuin säilöttyä aikaa. Kuvassa lapsi hymyilee ikuisesti kaksivuotiaana, syöttötuolissaan, jukurtit naamassaan, vaikka kuvan ottamisesta on jo vuosikymmeniä.

Mietin lapsuusmuistoa. Minä muistan, miltä mamman kultakorvainen kahvikuppi tuntuu kädessä. Se on viileää ja ohutta posliinia. Jotenkin se muistuttaa simpukkaa. Muistan miltä hänen kätensä ja käsivartensa näyttävät, kun ne vispaavat kermavaahtoa. Muistan miltä tuntuu, kun hän kampa hiuksiani suurella punaisella muovikammalla, jossa on tiheä ja harvempi pää. Kamman selkämyksessä on koristeena palmikkokuvio, joka on samaa kovaa punaista muovia.

Kehoni on kerännyt muistoja kosketuksesta koko elinikäni, osan jo ennen syntymäänsä. Suurin osa kosketuksista lienee unohtunut. Joskus muistot heräävät mitä omituisimmista ärsykkeistä, virtsan hajusta tai kahvikupin muotoilusta. Minulle sukupolvien ketjua yhdistää kosketus, eivät niinkään ajatukset, arvot tai mielipiteet. Äiti toisensa perään on hoivannut vauvojaan suurella rakkaudella. He ovat jättäneet kosketuksen muiston iholle. Rakkauden muiston iholle.

En saa mielestäni runoa:

Ne kädet

*Tyynyllä lepäävä pää
silmien kysymykset ja vastaukset
sormien värinä kämmenessäni.
Siinäkö kaikki sinussa?
Tietysti silmien iltavalo,
ranteesi hiljainen suoni.
Vuosikymmenten myrskyjen
ja riemujen muistot-
mutta syvimmälle minuun jäävät*

*kätesi, jotka valmistavat aterian,
siunaavat ruoan
ja pesevät astioita keittiössä.
Ne jäävät*

*kun hiuksemme ohenevat, harmenevat,
ja silmien hohto himmenee
Ne kädet pysyvästi jäävät.*

-Vilho Kajava

Minä haluan muistaa ja tallettaa nuo kädet filmille. Kuvaan omaa isoäitiäni.

Kohtaus 4:

Vanha nainen juo kahvia kultakorvaisesta kahvikupista. Hänellä on maanryppyinen suu ja kädet.

Sara Heinämaa on avannut Merleau-Pontyn ajatuksia ruumiista ja sen pinnasta ilmaisun näyttämönä. Ilmaisullinen sidos kulkee elävästä ruumiista maailmaan ja Merleau-Ponty halusi ikäänkuin paljastaa ruumiin nimenomaan sellaisena kuin se ilmenee ennen teorian kohteeksi asettumista. Hän korostaa, että ruumiinilmaisujen merkitystä ei pidä ajatella toiseksi todellisuudeksi, joka kätkeytyisi eleiden ja asentojen taakse tai alle. Merleau-Ponty kirjoittaa: ”Kasvojen ja ilmeiden takana ei ole mitään kätköä, ei aluetta jolle en pääsisi, on vain vähän varjoa, jota ei ole ilman valoa” (Heinämaa s.119-123)

Merleau-Ponty on tehnyt jaon yksilöruumiin eli oman ruumiin ja esipersonallisen eli anonyymin ruumiin välille. Kyse ei ole eri olennoista vaan ruumiskokemuksemme kahdesta eri tasosta. Anonyymi ruumis huolehtii liikkeestä ja havainnosta ja henkilökohtainen oma ruumis on kuin sen taittuma, uloke tai uurre. Hänen tarkoituksenaan oli tutkia näiden kahden välistä suhdetta silloin kun ruumis nähdään ilmaisevana pintana. Se on ikäänkuin jako yksilöllisen ja yleisen välillä. ”Minun ruumiini ja sinun ruumiisi ovat lihan laskoksia (chair, pli), juonteita maailman kasvoissa” kiteytyy runollisesti yksi Merleau-Pontyn ajatuksista. (Heinämaa s.119-123)

Kuvatessani mamma puhuu lakkaamatta. Puhukoon. Kaitafilmillä vain ei kuulu ääni, mutta suu ja silmät ja kasvojen juonteet puhuvat omaa kieltään. Hän katsoo yhtä uteliaasti ja estoitta kameraan kuin pikkulapset, ilman tunnetta poseeraamisesta. Kädet vapisevat ja

välillä hän hörppää lisää kahvia. Mammalla on sokeripala suussa ja suu jää auki, kun hän hämmästelee minun kamerani ääntä. Hän katsoo pitkään. Ja juo lisää kahvia. Lopuksi hän asettaa kädet syliinsä. Ne pitävät kiinni toisistaan.

Mistä tässä on oikein kyse? Miten minä voin sanoa mitään kuvaamistani filmeistä? Millä kielellä kuvista voi edes puhua? Ne ovat aivan liian täynnä erillisiä ja toisiinsa liimautuneita kerroksia. Aivan liian kurttuksia ja ryppyisiä. Jos niitä alkaa venyttämään auki niin koska ne ratkeavat. Jääkö silloin jäljelle enää mitään katsottavaa? Ja mitä niistä rei'istä sitten näkyy?

On kuva ihmisestä, ihmisen ihosta. Filmin pinnalla on jälki ihmisen pinnasta. Ruumiilla on oma eleiden ja ilmeiden kielensä ja filmille se materialisoituu valon ja kemikaalien avulla, filmin kielellä. Kuvan on rajannut ja valinnut ihmismieli -ihmiskieli- ja sitä katsoo toinen -vai samanlainen. Välissä kuva piirtyy vielä kunkin silmän sisäpinnalle ainutkertaisella tavalla. Miten kaiken tämän jälkeen voi sanoa kuvasta yhtään mitään sen olematta täysin triviaalia?

5. Taikina

Ote muistikirjasta:

Upotan kädet taikinaan. Se on ihanan pehmeää, venyvää ja lämmintä. Se turpoaa ja näyttää vatsan läskimakkaroilta, reisiltä ja käsivarsilta. Suurelta kasalta kellervää ihoa ja lihaa ilman tunnistettavuutta. Se taipuu loputtomiin muotoihin -rutistuu ja leviää. Ruumiini ajattelee –se taipuu ja leviää tilassa.

Kohtaus 5:

Pullataikina tursuaa ulos kulhosta ja lapset leikkivät sillä.

5.1 Pullaa

Ruumis tarvitsee aina paikan ja ajan. Ei ole ruumista ilman tilaa eikä se ole ikuinen. Tilan tarve ei ole aina sama. Täytyy pystyä liikkumaan, laajenemaan ja kutistumaan. Pitää

mahtua hengittämään sisään ja ulos. Kehoni on muokkautuvaa ja joustavaa kuin pullataikina.

Pullantuoksuiset äidit ja kodit. Jälleen yksi toisinto idyllisestä, onnellisesta perheestä. Ehkä. Filmeissäni äidit ovat ensin aivan konkreettisesti ruokaa kun he imettävät vauvojaan, sitten hieman metaforisemmin pullataikinaa, joka tursuaa ulos kulhosta ja jota lapset syövät, leipovat ja sotkevat. Pullataikina ei kuitenkaan ihannoi säätelyä -päinvastoin. Se on nautinnollista ja leviävää. Se kutsuu koskemaan itseensä. Annamari Vänskä on kirjoittanut naiseudella ja ruualla leikkivistä taideteoksista artikkelissa Nainen, ruoka, koti. Vänskän mukaan ruoka ja naiset samassa teoksessa voidaan tulkita eri näkökulmista. Naiset ja ruoka on helppo yhdistää toisiinsa, onhan meidän ja maailmalla monen muunkin kulttuurin naisten perinteinen tehtävä osata valmistaa ruokaa ja vastata lasten ja miesten ruokinnasta. Toisaalta normatiivisen naiseuden siteerauspakko käskee naisia olemaan syömättä hoikkuuden ylläpitämiseksi, toisaalta se käskee heitä olemaan myös täyteläisiä. Kumpi onkaan epäfeminiinisempää, nälässä oleminen, vaiko ruualle periksi antaminen? Toisaalta ruoka viittaa usein myös naisen seksuaalisuuteen ja seksuaaliseen nautintoon. (Vänskä s.144-148)

Myös Leena-Maija Rossi on tutkinut 'syötävän hyvää toiseutta'. Hänen mukaansa muun muassa mainoskuvastossa käytetään metaforista kannibalismia yhtenä tekniikkana ottaa haltuun ja alistaa toiseutta, hänen esimerkeissään käsitellään erityisesti valkoisista suomalaisista poikkeavaa erilaisuutta, useimmiten naisia. Kun erilaiset ruumiiden kuvat merkitsevät syötävää ja juotavaa, toiseus ei ole enää samanlainen uhka vaan se muuntuu helpommin sulavaan muotoon. Toiseus pelkistetään kulutettavaksi, mausteiseksi elämykseksi. Samankaltaisia toiseuttamisen käytäntöjä ovat eksoottinen vegetalisaatio eli kasvikunnan osaksi lukeminen ja eroottinen animalisaatio eli eläimellistäminen. Esimerkkinä hän käyttää kahvimainoksen mustaa pavun muotoiseen alistuvaan asentoon käpertynyttä naista, jonka rinnat vilahtavat, mutta josta ei näytetä edes kasvoja tai silmiä. Naisen voi nauttia kuin kupposen kahvia. Samalla tavalla nainen herkkuna asettuu myös osaksi laajempaa luontouttamisen mekanisme. (Rossi, 2003, s.187-196)

5.2 Liiallinen kuvien tulva

Tämä kuvien vyöry. Tämä loputtomasti monistettujen kuvien tulva, joka vyöryy ylitsemme. Näemme enemmän eläviä ja kuolleita ruumiita kuin koskaan ennen. Miten se voisi olla vaikuttamatta ajatteluun, olemassaolomme maailmassa? Miten se vaikuttaa suhtautumiseemme kuviin ja ruumiisiin, joita seuraavaksi kohtaamme?

Tilanne ei ole uusi. Jo Walter Benjamin (1892-1940) tunsi huolta asiasta 1900-luvun alkupuolella, kun valokuva yleistyi ja elokuva teki tuloaan. Hän mietti kuvien auran katoamista ja modernia kuvan kokemisen tapaa, kun niitä yhtäkkiä voitiinkin teknisesti jäljentää lähes loputtomiin. Alkuperäisessä maalauksessa vallitsee Tässä ja Nyt – sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee. Sen merkitystä katsojalle ei Benjaminin mielestä voinut ohittaa. Valokuvia taas voitiin tuottaa samasta negatiivista lukuisia ja samalla niiden arvovalta – ja aura- laski. (Benjamin 1989 s.140-144.)

Benjamin oli havainnut myös, että ajan kuluessa ja ihmisten elämäntapojen muuttuessa muuttui myös inhimillisen yhteisön aistihavainnoinnin laatu ja tehtävä. Hänen mielestään ihmiset olivat menettäneet kyvyn nähdä taideteoksen auraa. ”Kun tarkastelee makuuasennossa vuorijonon ääriviivaa sen piirtyessä kohti horisonttia tai puun oksaa, joka heittää varjonsa puun alla mukavassa asennossa loikovan ylle – se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä.” Sen sijaan että ihmiset havaitsisivat tämän ainutlaatuisen etäisyyden tunnun he ovatkin muodostuneet osaksi joukkoja, ja joukkojen merkitys on yhä kasvava. Joukot haluavat tuoda esineitä ja asioita tilan ja inhimillisen sisällön suhteen yhä lähemmäksi. Halu on yhtä voimakas kuin pyrkimys voittaa jokaisen ilmiön ainutkertaisuus hyväksymällä siitä tehty jäljennös. (Benjamin s.144-146) Auran hengittämistä voisi mielestäni verrata koskettamiseen, sillä se on kuin fyysistä läsnäoloa pelkän etäisen kuvan näkemisen sijaan.

Sana lähemmäksi on mielenkiintoinen, sillä itse kuvatkin tuntuvat menneen kohdettaan lähemmäksi. Valokuvat ja elokuvat rajaavat ihmisen ruumiin palasiksi ja näyttävät tissit, karvat ja huokokset yhä lähempää (jos mahdollista). Ihan kuin emme jaksaisi (vai ehtisi) katsoa kuvia etäältä. Kuvat ovat pikaruokaa johon voi tukehtua. Walter Benjamin käyttää hauskaa ja ruumiillista kielikuvaa: taidemaalari on noitatohtori ja elokuvaaja on kirurgi.

Kun noitatohtori säilyttää kunnioittavan etäisyyden hoidettavaansa, niin kirurgi työntyy katsojan kehon sisuksiin leikkauksen avulla. Maalarin kuva on kokonaisvaltainen, kun taas elokuvaajan koostuu yhteenliitetystä osasista. Elokuva luo laitteista vapaan illuusion hyvin keinotekoisesti ja välittömästä todellisuudesta tulee harvinaisuus tekniikan maailmassa. (Benjamin s.157)

6. Etäisyys ja läheisyys

Kohtaus 6:

Käsi kääntele valokuva-albumin sivuja. Kuvissa näkyy lapsia ja aikuisia. Viimeisessä kuvassa on arkku ja käsi koskettaa valokuvaa.

6.1 Ruumis

Ruumis vai keho? Onko ruumis pelkkää materiaa ja keho sen dualistisempi versio? Elävä ruumis ja kuollut ruumis. Husserlin luonnontieteellinen ruumis (Körper) ja merkityksiä keräävä ja muistava ruumis (Leib). Käännökset eletty ruumis ja eletty keho. Tämä loputon ruumiiden tulva! Kirjoittajilla, kääntäjillä ja kaikilla on oma näkemyksensä ja terminsä kropasta, sisällössä pienempiä ja suurempia nyanssin vaihteluja.

Filosofia on mielellään jakanut ruumiin ja mielen erillisiksi osioikseen. Teologisissa teksteissä toistuu ruumis, sielu ja henki. Nancy pohtii teoksessaan *Corpus* ruumiin ja mielen välistä suhdetta keskittyen siihen miten ajattelu ja olemassaolo tapahtuu ruumiissa. Hän ei kysy niinkään *mikä* on ruumis vaan *miten* ne ovat ja *mitä on* niiden oleminen. Ruumiit ovat olemassaolon paikkoja, eikä ole olemassaoloa ilman paikkaa. Ruumiita on monta -ehkä loputtomasti- ja yhdessä ne muodostavat maailman. Ei kai sovi unohtaa, että olemme kuolevaisia -eli maailmallisia. (Nancy 2010 s.19-36) Nancyn ruumiilla ja Merleau-Pontyn lihalla on paljon yhteistä. Juuri ruumis on se joka koskettaa ja jota voidaan koskettaa. Ruumis on se aistiva ja ajatteleva kokonaisuus, jossa tunnemme ja muistamme kosketuksen. Kristinuskon näkökulmasta tämä ruumiillisuuden korostaminen voi tuntua umpipakanalliselta, jumalan ja henkisyyden kieltämiseltä. Fenomenologit tuskin

tarkoittivat tätä, vaan halusivat korostaa ruumiillisen ajattelun tuomia mahdollisuuksia tutkia olemassaoloamme. Ehkä me emme vain osaa nähdä maailmaa ja ruumista kokonaisuutena. Ehkä sitä ei voi edes nähdä, vaan ainoastaan tuntea -tietää omassa ruumiissaan koko tämä olemassaolo ja sen kaikki puolet. Kuolema esittäytyy meille elämän vastakohtana, toisena ulottuvuutena, vaan toisaalta se on läsnä ruumiissamme tässä ja nyt. Solujakin syntyy ja kuolee kaiken aikaa. Mikään ei katoa, vaan muuttaa muotoaan. Kuoleman arvoitus ei päästä otteestaan, eikä ratkea ennen aikojaan. Tuntuu kuin kaikki maailman uskonnot olisi vain luotu selittämään tätä mysteeriä.

Minulla on valokuva, jossa arkkuun on peitelty ruumis. Vain kädet on jätetty näkyviin peiton päälle. Kuva on otettu tilaisuudesta, jossa arkku avataan ja ruumista saa katsoa ja koskea, hyvästellä. Äitini on kuollut. Ruumis on kuollut. Sen käsistä on kadonnut kosketus ja lämpö. Kuvaa voin koskettaa, mutta en voi enää tavoittaa tuota ihmistä. Mutta minä hetkittäin muistan miltä hän näytti, miltä tuon ihmisen kosketus tuntui ja ruumiini muistaa miltä tuntui istua hänen sylissään. Mietin miten minulla on nyt tämä elävä, tunteva ja koskeva ruumiini, mutta muusta ajasta ja olemassaolosta en tiedä mitään. Minulle tuohon kuvaan sisältyy äärimmäinen etäisyys ja äärimmäinen läheisyys. On minulla toki myös kuvia, joissa äitini elää ja joissa olen itse pienenä. Ne ovat rakkaita ja niihin sisältyy läheisyyttä, mutta ei tuota äärimmäistä etäisyyden tunnetta. Ehkä juuri tuo etäisyys muistuttaa minua läheisyydestä ja yhteydestä. Valokuvassa sanotaan olevan kuoleman aina läsnä. Itse haluaisin sanoa valokuvassa olevan elämän aina läsnä.

6.2 Katse

Kun kävelen kohti liikkuvaa kuvaa, kävelen kohti jonkun ajatusta. Teos on jonkun ruumiin luoma ajatus. Ja tässä minä nyt katselen sitä. Ajattelen. Ja altistan itseni muiden ajatukselle. Ajatteluni tapahtuu ruumiissani, missä muuallakaan, ilmassa sen yläpuolella, sydämessä vaiko pään sisällä? Ruumiini kohdistaa katseeni kuvan pintaan ja ajatukseni sen syvyyteen -kyse on kai aivan samasta asiasta. Annan itseni alttiiksi kuvalle, sen ajatuksille, sen tekijän ajatuksille, kuvan tekijän ruumiille – eihän ajatusta voinut olla ilman ruumista.

Nancy kirjoittaa ”En edes yritä huomauttaa, etten nyt ylistä mitään epäilyttävää ”koskettavaa kirjallisuutta”. Sillä osaan erottaa kirjallisuuden ruusuvedestä, mutta en tiedä

kirjoitusta, joka ei koskisi. Tai sitten se ei ole kirjoitusta vaan tiedonantamista tai selontekoa, niin kuin tavataan sanoa. Kirjoittamisen olemuksena on, että se koskee ruumista” (Nancy 2010 s.33)

Eikö samaa ajatusta voi käyttää kuvaan, videotaiteeseen, elokuvaan, taiteeseen ylipäänsäkin. Koskeminen ei ehkä tarkasti ottaen tapahdu itse kirjoituksessa. Mutta sen reunoissa, rajoilla, kärjissä ja äärimillä *tapahtuu vain koskemista*. Rajapinnoillako tapahtuu teoksen ainoa ja tärkein tehtävä -kosketus, jonkin liikutus? Tai sitten ei tapahdu yhtään mitään ja kaikki on niin kuin ennenkin.

Vaikka katse ja kosketus ovat kytköksissä, niin juuri katse antaa myös mahdollisuuden vapautua ruumiista. Katseeni voi vaeltaa lähimmäisen ihoa pitkin, mutta myös kaukaisessa maisemassa. Katseeni voi seurata elokuvan tapahtumia vieraisiin maihin. Katseen avulla olen sielläkin, minne käteni eivät yllä.

Merleau-Pontyn teoksessa *Silmä ja mieli* katseen lopulta tavoittamatonta mysteeriä lähestytään kahdelta suunnalta. Toinen suunta on Descartesin ajatteluun pohjautuva kartesiolainen tapa ja toinen lähestymistapa on fenomenologisempi, näkevän ja näkyvän välistä kytköstä miettivä tapa.

Kartesiolainen tapa ei halua kiinnittyä näkyvään, vaan uskoo ajatteluun: ruumiin ja sielun jakoon. Näkemisen kartesiolainen malli perustuu ajatukseen kosketuksesta. Valo ajatellaan kosketukseen perustuvana tapahtumana, niin kuin olisi kysymys sokean kepin ja ympäröivän maailman välisestä kosketuksesta. Descartes onkin sanonut sokeiden näkevän käsillään. Kartesiolainen filosofi ei näe itseään peilistä, vaan mallinuken, ”ulkoisen” olion. Hänen kuvansa peilissä on fyysisen maailman mekaniikasta johtuva seuraus. Hän rakentaa ajatuksissaan yhteyden, jos kuva on hänen näköisensä, mutta peilikuva ei ole millään tavalla osa häntä. Piirrettyihin kuviin pätee sama: niihin ei sisälly mitään luonnonvoimia. Piirros voi luoda nähtäväksemme esineitä ja tapahtumia, mutta se ei ole niiden kaltainen. (Merleau-Ponty s.31-33) ”Kuva, jonka valo piirtää silmiimme ja sieltä aivoihimme ei muistuta mitään näkyvässä maailmassa yhtään sen enempää kuin kuparipiirroskaan. Maailmasta silmiimme ja silmistä näköön ei tapahdu mitään sen enempää kuin maailmasta sokean käsiin ja hänen käsistään hänen aivoihinsa.” kuvaa Merleau-Ponty (s.34-35)

kartesiolaista ajattelua.

Merleau-Pontyn omassa lähestymistavassa näkemisen hienous on siinä, miten se voi avata tien Olevan sydämeen. Hän korostaa katseen mahdollistavan samankaltaisuuksien näkemisen maailmassa. Jos näkeminen olisi pelkkää kartesiolaista kosketusta, ei tarvitsisi miettiä miten tapahtumat voivat vaikuttaa etäisyyksienkin päästä tai miten läsnäolo voi ylittää kaikkialle. Näköaisti mahdollistaa asioiden kaksinkertaisen kuulumisen suureen ulkoiseen ja pieneen yksityiseen maailmaan. (Merleau-Ponty s.32-35)

Merleau-Ponty korostaa fenomenologien tapaan ruumiin merkitystä näkemisessä. Ihminen on samanaikaisesti sekä näkevä että näkyvä. ”Näkevä on osa näkyvää maailmaa ruumiinsa kautta, joka itsessään on näkyvä, mutta ei ota haltuunsa näkemäänsä: näkevä vain lähestyy sitä katseellaan, avautuu maailmalle. (Merleau-Ponty s.18)” Käteni ovat lyhyet, mutta katseeni pitkä. Katseen kautta etäisyys kadottaa merkityksensä. Voin katsoa lähelle ja kauas, paljon kauemmas kuin mihin käteni yltävät. Katseen avulla ruumiini katoaa, sillä voin olla läsnä täällä ja tuolla. Koskettaa voin vain tässä. On eri asia pitää itse lasta sylissä kuin katsoa jonkun muun tekevän niin, tai katsoa valokuvaa, jossa pitelen vauvaa. Kuva on sileä pinta, jolla ei ole juuri mitään annettavaa käsilleni. Katseeni voi kuitenkin vaeltaan kuvan syvyyksiin, sen aikaan, sen muistoihin, sen luomiin mielikuviin.

Merleau-Ponty pohtii olemassaolon tarkoitusta vielä kohtaamisen tai paremminkin kosketuksen kautta. ”Ihmisruumis on olemassa silloin, kun näkijän ja näkyvän, koskettavan ja kosketetun, silmän ja toisen silmän, käden ja toisen käden välillä tapahtuu eräänlainen kohtaaminen, kun syttyy aistivan ja aistitun välinen kipinä, kun syttyy tuo liekki joka sammuu vasta, kun jokin onneton sattumus ruumiissa tuhoaa sen, mitä mikään muu sattumus ei olisi yksinään riittänyt luomaan. (Merleau-Ponty s.20)”

7. Irtaantuminen

Kohtaus 7:

Lapsi leikkaa saksilla poikki naisen pitkiä palmikoituja hiuksia.

Jatkuva liike, ainainen lähtö. Miten voisi koskettaa, jos ei välillä ole etäisyyttä? Minulla on sisäinen maailmani ja ympärilläni ulkoinen maailma. Ruumiini on niiden kohtauspaiikkana -kosketuspaiikkana. Subjekti kohtaa toiseuden, välissä ruumiini rajat. Sisälläni kasvanut toinen ihminen, lähtökohtaisesti minä, rakentaa oman minuutensa, oman ruumiinsa rajat. Kosketus hälvenee. Jakaminen, jako, lähtö.

Pyydän lasta leikkaamaan saksilla poikki lettini. Se on sitkeällä palmikolla kuin napanuora ja se ei katkea helpolla. Jokaisen lapsen on kai joskus leikattava itsensä irti äidistään. Olen nyt itsekkin näkyvissä kuvissa, mutta katson pois päin. Olo on vaivaantunut, sillä tiedostan koko ajan, että olen kuvattavana. Lapsi turhautuu, kun ei saa palmikkoa poikki tylsyneillä askartelusaksillaan. Hiusten harjaamiseen ja leikkaamiseen liittyy läheisyys ja lähelle päästäminen. Hiukset ovat osa omaa kehoa, eikä niihin saa enää koskea ilman lupaa. Hiuksiin ajatellaan myös sisältyvän kantajansa voima. Kuvaushetkestä on kuitenkin kaukana hiusten harjaamiseen liittyvä hoitaminen ja toisesta huolehtiminen, yhteenkuuluvuutta luova apinoiden kirputus.

Miksi ainainen lähtö, eikö koskaan yhteensulautuminen? Jatkaako avaruus laajenemistaan ikuisesti? Vain päästämällä irti voi tavoittaa jotain, sanovat. Haluaisin tuntea avaruuden minussa, tuntea tuon ulkopuolen sisälläni, kadottaa sisä- ja ulkopuolen rajan. Miten avoin kohdataan? Miten avointa kosketetaan?

”Näkeminen ei ole jokin ajattelun muoto tai läsnäoloa itselleen: se on minulle annettu keino olla poissa itsestäni, olla sisältäpäin mukana Olevan avautumisessa, jonka päätteeksi vasta sulkeudun itseeni. (Merleau-Ponty s.64)”

Yhteenveto

Olen lähestynyt kosketusta tämän tekstin ja kuvaamani videoteoksen kautta. Tekstin ja kuvan tekemisen pidin ajallisesti ja ajatuksellisesti rinnakkain -toista ei ollut ennen toista. Tämän vuoksi aloittaessani tekemään opinnäytetyötäni en vielä tiennyt miten se päättyy ja työn edistyessä loppuosan kohtaukset vaihtuivat moneen kertaan. Näin toisaalta tapahtuu lähes aina taiteellisessa prosessissa, mutta erityiseksi sen minulle tekee se, että aiemmin kuvaamissani lyhytelokuvissa ja videoteoksissa on ollut tarkka käsikirjoitus tai kuvaussuunnitelma. Tämä on opittu ja 'normaali' tapa tehdä videoteosta ja käsikirjoitus vaaditaan jo rahoituksenkin takia. Tällä kertaa kuvaamisessa jäi enemmän tilaa ihmettelylle ja intuitiolle. Uskon intuition käyttöön kuvaamisessakin, sillä ajattelen sen olevan eräänlaista ruumiin ja ajattelun yhteistä, ei niinkään kielellistä tai helposti sanallistettavaa tietoa. Tekstin ja kuvan rinnakkain kuljettaminen ajassa toi mukanaan myös hajanaisuutta. Tekstiin ja videolle muodostui osia, kuin sivujuonteita, joita ei olisi tullut mukaan, jos minulla olisi ollut selkeä käsikirjoitus. Se vaikeutti leikkausta ja lopulta tarinan rakentamista.

Nyt kuvamateriaalin ollessa kasassa huomaa fragmentaarisuudesta ja hajanaisuudesta nousevan sittenkin tarinan. Ehkä katsoja vaikka väkisin etsii ja rakentaa ymmärrettävää tarinaa peräkkäisistä kuvista. Mieleemme vain haluaa järjestää ja ymmärtää näkemäänsä. Jos nyt kun minulla on kaikki tämä lukemani ja kirjoittamani sanallinen tieto aloittaisin kuvaamisen alusta, niin lopputulos olisi varmasti erilainen -ehkä rajatumpi, yhtenäisempi ja syvällisempi. Ehkä se keskittyisi puhtaammin käsiin ja silmiin. Nyt filmi kytkeytyy rönsvämmmin omaan elämäni ja siihen, mikä juuri siinä hetkessä on kiinnostanut itseäni. Se on jotenkin henkilökohtaisempi, itseäni koskettavampi. Selkeämpi etukäteen tehty kuvakäsikirjoitus taas olisi ehkä tehnyt työstä helpommin katsojalle aukeavan. Kuvaaminen, kirjoittaminen ja leikkaaminen ovat täynnä valintoja, joissa olen pyrkinyt olemaan rehellinen itselleni. Olisin voinut kuvata pelkkää katsetta ja kättä, mutta se ei vain tuntunut kiinnostavalta. Siitä voi tehdä toisen elokuvan.

Luvussa yksi etsin vielä työlleni näkökulmaa ja rajausta. Sekä videolla että tekstissä on läsnä suuri mittakaavan vaihtelu. Toisaalta kosketus on konkreettista, kuten lapsen syliin

ottamista, mutta toisaalta läsnä on koko kosketuksen vyyhti; mitä kosketuksella tarkoitetaan ja miltä se tuntuu. Näiden ohella mietin miten tämä kaikki kytkeytyy kuvaan ja katseeseen. Kysymys *mitä kosketus on?* ei tuntunut enää kaikkein tärkeimmältä, vaan valitsin lähestymistavakseni fenomenologisen perinteen, joka keskittyy siihen, *miten* asiat ilmenevät. Tärkeäksi nousi ruumiin suhde tähän maailmassa oloon ja minkälaisia kosketuksia ruumiini muistaa.

Kaitafilmin käyttö oli ensisijaisesti esteettinen valinta, mutta se vaikutti myös tekemisen tapaan. Materiaalimäärä oli hyvin rajallinen ja vanhan kameran käyttöön liittyy yllätyksellisyyttä. Valotukset ja sävyt eivät aina osu kohdalleen ja lopputuloksen näkee vasta viikkojen päästä kun filmi on tullut kehityksestä. Kaitafilmin äänettömyys oli aluksi minulle merkittävää, mutta leikkausvaiheessa mukaan alkoi tulla ääniä ja lopulta siihen lisättiin aivan perinteinen kertojaääni. Teoksesta tuli elokuvamaisempi ja tarinallisempi. Äänettömyys jäi kuitenkin vaivaamaan minua. Enkö taaskaan uskaltanut luottaa kuvaan, vaikka lähtökohtana oli nimenomaan se miten pystyn kuvalla kertomaan kosketuksesta. Miksi kaikki, joille materiaalia näytin sanoivat, että ”tottakai siinä nyt ääni pitää olla!” Ei kukaan valokuvillekaan äänimaisemaa vaadi. Kaitafilmin valinta materiaaliksi oli kuitenkin oikea, sillä pidän sen 'ajattomuudesta'. Kuvasta ei heti tiedä minkä sukupolven ja vuosikymmenen lapsia siinä kuvataan. Kun myös ääni kulkee menneessä ja nykyisessä ne muodostavat yhdessä mukavia aikasiirtymiä.

Luvussa kaksi hain vastausta kosketuksen kuvallisen ja kielellisen määrittelyn karkaamiseen Maurice Blanchotin tekstistä, jossa hän käsittelee aiheen lipumista tavoittelijan ulottumattomiin. ”Fragmentaarisellakin kirjalla on keskus, joka vetää sitä puoleensa: keskus ei pysy paikallaan vaan siirtyilee kirjan ja sen kirjoitusolosuhteiden pakottamana. Sillä on myös pysyvä keskus, joka on aito, jos se siirtyillessään pysyy samana ja muuttuu yhä keskeisemmäksi, yhä kätkeytyvämmäksi, yhä epävarmemmaksi ja yhä vallitsevammaksi. Kirjan kirjoittaja kirjoittaa, sillä hän haluaa keskusta, josta hän ei tiedä mitään. Kun keskusta luulee koskeneensa, on ehkä vain kuvitellut saavuttaneensa sen....” (Blanchot s.15) Tunnistan filmeistäni tuon vastakkainasettelun. Kun materiaali hajaantuessaan tuntuu etääntyvän, niin toisaalta se lähestyykin ydintä. Luulen pääseväni lähemmäs kosketusta, mutta yhtäkkiä tuntuu, että koko filmi ei kerrokaan kosketuksesta,

vaan jostain ihan muusta, kuten luopumisesta ja irtipäästämisestä. Tai ehkä ne ovat vain filmin lopun myötä viimeisenä päällimmäiseksi jääneitä ajatuksia. Leikkauksen myötä itselleni alkuperäiset kuvien merkitykset muuttuivat. Käytin tekstissä peuroja kuvaamaan filosofian käsitteiden pakenemista. Leikkauksen jälkeen filmillä peurojen pako kuitenkin rinnastuu lapsen luoksetuloon. Eläimet pakenevat metsään ja ihmiset kasvavat kulttuuriin.

Työssäni nousi varsinkin alussa vallitsevaksi ajatukseksi kosketuksen tavoittamattomuus. Vaikka kosketus jos mikä on juuri tavoittamista ja läsnäoloa, tuntui kosketuksen määrittely pakenevan yrityksiäni tavoittaa olennainen. Kosketus muuttuikin hapuiluksi. Vasta lähestyessäni kosketusta äitiyden näkökulmasta tuntui, että sain aiheeseeni jotain otetta.

Luvussa kolme lähestyn kosketusta äidin näkökulmasta. Mietin miten äitien ja vauvojen kuvat koskettavat minua. Laura U. Marksinkin mukaan monet filmit ja videot tavoittelevat aistimuistoa. Elokuvan merkitys muodostuu ruumiissa, eikä merkkien tasolla. Jonkin kuvan katsominen aktivoi muistikuvia hajusta, kosketuksesta tai muusta sellaisesta ennemminkin kuin että se aktivoisi muistoa jostakin nähdystä. Katsoessani äiti ja lapsi -kuvia tunnistan toisinaan sen tunteen, kun sylissäni oli oma pieni vauva. Kuvaamissani äitikuvinäky kuitenkin myös asioita, joita en kuvatessa niinkään ajatellut. Omat kuvakokeiluni sekaisessa makuuhuoneessa, ikkunan takavalossa olivat pimeitä ja tylsiä. Kuva, jossa imetän vauvaa kukkapuskan ja pitsiverhojen välissä on taas klassinen idylli. Kuvaushetkellä minulla oli silmä mustana, mutta sepä ei erotukaan rakeisella kaitafilmillä. Kuvassa on juhlatunnelma, kukkapuskat ja pitsiverhot. Ja imetysrintaliivit. Jokainen äiti tunnistaa nuo kätevät kapistukset. Lapsi kiertää kätensä niiden ympärille.

Julia Kristeva kirjoittaa, miten äidillä on erityinen mahdollisuus rakkauteen, sillä hänellä on erityinen suhde toiseen. Kun nainen on kasvattanut kehossaan toisen, muukalaisen, joka kuitenkin on osa itseä, on hänellä mahdollisuus todelliseen rakkauteen muita kohtaan. Äitiys toimii intohimon ja rajakiistojen paikkana -luonto ja kulttuuri, itse ja muukalainen, tuttu ja tuntematon kohtaavat äidin ruumiissa.

Leikkauksen jälkeen filmissä nousee vahvemmin esiin juuri tuo kulttuuriin kasvamisen ja luonnon vastakkainasettelu. Kuvissa luonto jää konkreettisesti ikkunan ja aidan taa. Ihmiset ovat sisällä ja televisio pauhaa. Äitien ja lasten taustoista muodostuu kulissit,

joissa ihminen kasvaa, kasvattaa ja elää. Kristeva kirjoittaa lapsuudesta paikkana, jossa elämä ja kieli kietoutuvat toisiinsa (Kristeva 1993 s.111). Lapsuus on aikaa, jolloin tietoisuus rakentuu ja tämän logiikan mukaan vielä lähempänä todellista elämää, Blanchot'n sanoin kaikkein lähimpänä välittömän elämän puhdasta vaarallisuutta eli lähempänä eläintä, joka näkee avoimen (Blanchot s.115). Kuvissa tärkeintä on kuitenkin vauvan sylissäolo ja läheisyys. Äidinrakkaus. Muu maailma on suljettu ulkopuolelle pois häiritsemästä, se ei ole nyt läsnä kuvan henkilöille. Sen sijaan katsojaa television formulat voivat häiritä. Kristeva kirjoittaa äidin intohimon lasta kohtaan ilmenevän muun muassa äidin sisäänpäin kääntyneessä katseessa. Raskaana oleva nainen 'katsoo', mutta ei 'näe' miestä tai maailmaa, sillä hän on toisaalla. Esimerkiksi renesanssimaalari Giovanni Bellini (1430-1516) on kuvannut taitavasti tuota poissaolevaa katsetta useissa *Madonna with child* -nimisissä töissään . (Kristeva 2005)

Luvussa neljä mietin kuvan menneitä aikoja ja muistoa. Merleau-Ponty puhuu maailmasta lihana ja ihminen on kuin poimu maailman lihassa tai juonne maailman kasvoissa. Filmille kuvasin mammani ryppyisiä käsiä ja kasvoja kun hän juo kaffetta. Filmillä mamman kädet ovat pysähtyneet omaan syliin. Ne eivät enää kosketa ja hoivaa ketään. Nuo yksinäiset kädet, onkohan niillä ikävä kosketusta? Nuo kädet ovat kuin klassinen esimerkki siitä, miten käsi samanaikaisesti koskettaa ja on kosketettavana. Kädet koskettavat samanaikaisesti toisiaan ja itseään. Itselleni kuvaan sisäänpääsyn mahdollistava aukko, ratkeama tai *punctum* (Barthes s.30-34) on kuitenkin kolmion muotoinen pala mattoa, joka näkyy pöydän alla. Tuo matto vie minut ajassa taaksepäin. Se saa minut muistamaan miltä tuntui nukkua lapsena mamman luona lattialla, kun patja tuotiin maton päälle ja siihen sijattiin vuode. Kun nukkuu lattialla, niin haistaa matot -pölyä ja mäntysuopaa.

Ryppyinen iho johdattaa pullataikinaan. Se on venyvää ja pehmeää, laajenevaa ja supistuvaa, tunnistamatonta massaa. Olen kovin kyllästynyt fraasiin uhrautuvasta, pullantuoksuisesta äidistä. Missä on valinnan vapaus? Jospa minä haluan tuoksua pullalta. Haluan tuoksua niin paljon pullalta, että tukehduitte! Nyt katsoessani kohtausta mietin, että pullan ja äidin kehon yhteys ei tule avautumaan katsojalle tällä leikkauksella.

Pullakohtauksen kuvamateriaalia katsoessa huomaa myös, miten kauas Husserlin reduktiosta olen joutunut. En ole edes yrittänyt tyhjentää muistiani tai poistaa ennakko-

oletuksiani taikinasta. Olen rakentanut koko kohtauksen sen olettamuksen varaan, että kaikki tietävät, miten ihanalta taikina tuntuu käsissä. Mistä pullakohtaus nyt jälkikäteen sitten kertoo? Se on omanlaisensa havainto taikinan tunnusta. Siinä näkyy elämänriemua ja elämän lihassakiinnioloa. Taikinan tuntu on varsin konkreettinen ja käsin koskeminen ei enää riitä, taikinaa on tunnusteltava ja maistettava myös suulla. Kamera havainnoi, miten lapset aistivat taikinaa. Se ei ole enää minun suora havaintoni taikinasta. Filmin kannalta sillä ei liene väliä. Filmi on itsessään jo rakennettu representaatio, se on suunnattu katseelle ja irrotettu alkuperäisestä puhtaasta havainnosta.

Luvussa kuusi, etäisyys ja läheisyys, pohdin välimatkan merkitystä ja katsetta. Kosketusta ei voi olla ilman etäisyyttä, mutta voiko etäisyyksien taa koskettaa? Juuri katse luo mahdollisuuden olla läsnä eri paikoissa ja se muuttaa etäisyyksien merkityksen. Mitä näkeminen meille opettaa? Sen kautta kosketamme aurinkoa ja tähtiä, sen kautta olemme yhtä aikaa kaikkialla, saman matkan päässä etäällä ja lähellä olevista asioista. ”Samoin se opettaa, että kykymme kuvitella olevamme muualla -'Lojun Pietarissa sängylläni, Pariisissa silmäni näkevät auringon' -kykymme kohdistaa katseemme todellisiin olioihin niiden sijainnista riippumatta, perustuu näkemiseen ja sen suomien mahdollisuuksien käyttöön.” (Merleau-Ponty s. 66)

Palaan tekstissäni eri kohdissa kuvan ja kosketuksen suhteeseen. Kuvan ottajan, kuvan ja katsojan välillä on moninainen kosketusten ketju. Kuva on valon kosketusta: valo koskettaa filmin pintaa, joka puolestaan heijastaa valon koskettamaan silmäni pohjan soluja. Valon kosketus tekee valokuvasta todisteen todellisesta maailmasta. 'En usko, ennen kuin omin silmin näen', sanotaan, mutta jos ei voi uskoa silmiään, pitää koskea, saada jotain 'kouriin tuntuva'. Aisteillakin on siis hierarkiansa. Onko filmiäni siis jonkunlainen todiste jostakin? Katsokaa, olen kuvannut kun ihminen koskettaa! Tämä filmi on todiste siitä, että kosketus on tapahtunut. Totuus tai kosketuksen todellisuus ei ole kuitenkaan merkittävää, tärkeämpää on miltä nuo filmin kosketukset näyttävät ja sitä kautta tuntuvat.

Fyysisen kosketuksen kuvaaminen on helppoa -riittää, että käsi koskettaa esinettä- mutta kosketuksen tunne tai muisto on aina henkilökohtainen, eikä sellaisenaan muiden tavoitettavissa. Toisaalta maailmassa on noin 7 miljardia ihmistä, joilla on tuntoaisti. Katsoja voi kuvitella tunteen tai käyttää oman ruumiinsa muistoja tulkitsemiseen. Kaikki

mitä näemme ei liikuta meitä. Vain murto-osa kuvista koskettaa. Samoin toimii ihokin -suurimman osan kosketuksista se hylkää turhana, tarpeettomana, häiritsevänä. Tämä on elintärkeää keholle, sillä jos kaikki sille ihon kautta tuleva informaatio aiheuttaisi jatkoreaktioita, emme pystyisi enää toimimaan ja keskittymään olennaiseen.

Lähdeluettelo

Maalaukset:

Bellini, Giovanni (1450-1516) useita maalauksia mm. nimellä Madonna with child ja Madonna and child.

Danielson-Gambogi, Elin (1893) Äiti. Ateneum

Edelfelt, Albert (1888) Jouluaamu. Ateneum

Gallen-Kallela, Akseli (1891) Madonna. Ateneum

Larsson, Carl (s.1853-1919) useita nimettömiä äiti ja lapsi -teoksia

Ranttila, Martti (1930) Äiti ja lapsi

Schjerfbeck, Helene (1886) Äiti ja lapsi. Ateneum

Thorellin, Hildegard (1894) Modersglädje

Videoteokset:

Niemi-Junkola, Fanni (2002). Odotus

Suoniemi, Minna (2012). Lullaby. *Valokuva taiteilijan luvalla.*

Valokuvakirjat:

Havukainen, Minna (2009) Puerperium. Hämeenlinna: Kustannusosakeyhtiö Avain.
Valokuvat taiteilijan luvalla (ei nettioikeutta).

Mann, Sally (2010) The Flesh And The Spirit. Richmond: Aperture Press and the Virginia Museum of Fine Art.

Mann, Sally (1992) Immediate family. New York: Aperture Foundation

Kirjalliset:

Barthes, Roland (1980) Valoisa huone. Suomentanut Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy, Suomen valokuvataiteen museon säätiö

Benjamin, Walter (1989) Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.) Messiaanisen sirpaleita. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto ja Kansan sivistystyön liitto.

Blanchot, Maurice (2003) Kirjallinen avaruus. Suomentanut Susanna Lindberg. Helsinki: Ai-ai.

Haavikko, Ritva (2003) Hevonen taiteessa, runoudessa, historiassa. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Heinämaa, Sara (2000) Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino oy.

Houessou, Jaana (2010) Teoksen synty. Kuvataiteellista prosessia sanallistamassa. Jyväskylä: Bookwell Oy.

Konttinen, Riitta (1998) Alastomia, puettuja ja naamioituja, reunamerkitöjä Suomen taiteen naiskuvien maskuliinisuuteen ja feminiinisyteen. Teoksessa Alastomat ja naamioidut, naisen kuva suomalaisessa taiteessa. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja n:o 58.

Kristeva, Julia (1993) Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993. Suomentanut Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Tampere: Gaudeamus.

Kristeva, Julia (1992) Muukalaisia itsellemme. Suomentanut Päivi Malinen. Gaudeamus.

Marks, Laura U. (2000) The skin of the film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (2006) Silmä ja mieli. Suomentanut Kimmo Pasanen. Helsinki:

Kustannusosakeyhtiö Taide.

Nancy, Jean-Luc (2010) *Corpus*. Teoksessa Sami Santanen (toim.) *Filosofin sydän*. Suomentanut Susanna Lindberg. Helsinki: Gaudeamus Helsinki university press.

Nancy, Jean-Luc (2008): *Noli me tangere. On the Raising of the Body*. New York: Fordham University Press.

Pulkkinen, Simo (2010) *Husserlin fenomenologinen menetelmä*. Teoksessa Miettinen, Timo; Pulkkinen, Simo ja Taipale, Joona (toim.) *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Rossi, Leena-Maija (2003) *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Vänskä, Annamari (2006) *Nainen, ruoka, koti* teoksessa *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian seura: *Taidehistoriallisia tutkimuksia 35*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Internetlähteet:

Kristeva, Julia (julkaistu 28.10.2005) *Motherhood today*. Osoitteessa <http://www.kristeva.fr/motherhood.html>

Hacklin, Saara; Hotanen, Juho ja Yli-Tepsa, Hermann (julkaistu 28.9.2011) *Merleau-Ponty, Maurice*. Osoitteessa <http://filosofia.fi/node/5915>

”Taideteosta syytetään saatananpalvonnaksi” (julkaistu 16.8.2012) Osoitteessa http://metro.fi/paakaupunkiseutu/uutiset/taideteosta_syytetaan_saatananpalvonnaksi/